

A VIDA DAS IMAGENS: *THE FALL OF THE HOUSE OF USHER*, SEGUNDO JEAN EPSTEIN

LIFE OF IMAGES: *THE FALL OF THE HOUSE OF USHER*, ACCORDING TO JEAN EPSTEIN

José Bértolo¹

*Maintenant, retourné au lac, je collabore à sa transparence.
Jean Cocteau, Discours du Grand Sommeil*

Resumo: *Este artigo parte da noção de que La chute de la maison Usher (1928, Jean Epstein) pode ser considerado não só uma adaptação do conto homónimo de Edgar Allan Poe, como fundamentalmente um trabalho sobre diversos motivos narrativos, figurais, teóricos e filosóficos do autor norte-americano. Esta reflexão é guiada pelo argumento geral de que Epstein se serve das indagações ontológicas que Poe levou a cabo a propósito das relações entre a literatura e a realidade para formular a sua própria reflexão sobre as complexas conexões entre o cinema e o real físico. Deste modo, e tomando La chute como um filme de charneira na filmografia do cineasta, que une a sua primeira fase vanguardista com a segunda, composta por filmes mais naturalistas filmados na Bretanha, procura-se averiguar a importância decisiva de Poe para a evolução de Epstein enquanto pensador e enquanto cineasta.*

Palavras-chave: Edgar Allan Poe; Jean Epstein; ontologia; representação.

Abstract: *This article is based on the idea that, being more than a regular adaptation of Edgar Allan Poe's tale of the same title, Jean Epstein's La chute de la maison Usher (1928) explores many of Poe's narrative motives, symbolic figures and theoretical and philosophical ideas. My main argument is that Epstein uses Poe's literary enquiries on the relations between literature and reality in order to develop his own reflection on the dynamics between film and physical reality. With this in mind, and taking into account La chute's*

¹ Doutorando em Estudos Comparatistas pelo Programa Internacional em Estudos Comparatistas – PhDComp (Universidade de Lisboa, Universidade Católica de Lovaina, Universidade de Bolonha). Este artigo resulta de investigação financiada pela Bolsa de Doutoramento da FCT - Fundação para a Ciência e Tecnologia (PD/BD/113726/2015).

pivotal place in Epstein's filmography, as a stepping-stone between his first, more avant garde phase, and his second phase composed of naturalist films shot in Brittany, I aim to recognize the fundamental role Poe had in the evolution of Epstein as a theorist and as a film director.

Keywords: Edgar Allan Poe; Jean Epstein; ontology; representation.

1 Um lugar medial

Embora o filme de Jean Epstein tenha sido intitulado *La chute de la maison Usher* (1928), ele não é, na verdade, uma estrita adaptação do conto de Edgar Allan Poe, e por essa razão um lugar-comum da crítica epsteiniana tem sido detectar no filme reenvios para outros contos que não “The Fall of the House of Usher”, designadamente “Ligeia”, “The Black Cat”, “The Pit and the Pendulum” e “The Oval Portrait” (SCHEFER, 1997: 77; WALL-ROMANA, 2013: 37). Estas constatações constituem o primeiro momento de qualquer abordagem crítica ao filme, em que se impõe a explicitação de um descentramento do olhar que é, aliás, proposto nos créditos iniciais, onde se lê: “d’après les motifs d’Edgar A. Poë”. Não obstante o redirecionamento do título para o conto homónimo, um pensamento sobre o par composto por Poe e Epstein pode passar pela superação do problema da adaptação, especialmente se tivermos em conta que este desvio parece ser, a partir da declaração que recupero dos créditos, solicitado pelo próprio cineasta. Reduzir o sistema de referencialidade desenvolvido nesta obra a relações de citação (casos de “Ligeia”, “The Black Cat” ou “The Pit and the Pendulum”) ou adaptação (no sentido de transposição narrativa de fragmentos de “The Fall of the House of Usher” e “The Oval Portrait”) é útil para informar uma primeira aproximação ao filme, mas pode empobrecer a reflexão sobre ele e levar à desconsideração de vários aspectos relevantes, uma vez que, tal como procurei averiguar neste trabalho, a apropriação que Epstein faz da obra do autor norte-americano é, além de narrativa, também temática, figural e filosófica.

Interessar-me-á ainda analisar de que modos esta apropriação do universo de Poe concretiza uma mudança na filmografia de Epstein, uma vez que este é reconhecidamente um filme de charneira, que marca uma clara transição entre duas fases bem distintas da carreira do realizador. Até 1928, Epstein alinhara-se no que identificamos hoje como a primeira vanguarda francesa, uma variante estetizada de cinema que tinha como principal desígnio poetológico explorar a produção cinematográfica enquanto meio de criação artística (poética, e não industrial), promulgando um cinema

que – quando não era “puro”, isto é, empenhado numa busca pela absoluta especificidade do meio² – se alicerçava em narrativas essencializadas que serviam o propósito maior de abrir espaço à formulação de uma poética da sensação, ou da *impressão*³, que deu origem a uma gramática formal singular na história do cinema.

La chute de la maison Usher não só seria o último exemplar deste paradigma de cinema realizado por Epstein, como levaria essa estética ao esgotamento, do qual deu conta Robert Desnos quando criticou “a falta, ou a paralisia, de imaginação” aqui manifestada por Epstein (DESNOS, 1988: 431)⁴. Com efeito, se Jorge Brum do Canto realizaria em *A Dança dos Paroxismos* (1930-1931) um “ensaio visual” sobre o cinema da primeira vanguarda então praticamente extinto (veja-se a dedicatória a Marcel L’Herbier nos cartões iniciais), Epstein efectuava, em *La chute*, uma espécie de ensaio visual – também ele, porque tão depurado e “retórico”, uma espécie de *paroxismo* (“paroxysme presque morbide” [AGEL, 1958: 116]) – sobre as técnicas, as formas e os motivos que haviam consolidado o modelo seguido por ele durante a década que findava. Epstein filma *La chute* numa altura – lembre-se – em que a ameaça do sonoro já se instalara com *The Jazz Singer*, de Alan Crosland, em 1927.

Contudo, se o carácter de sùmula do filme é facilmente identificável ao equacioná-lo retrospectivamente, menos evidente é o prenúncio do tipo de cinema que estava por vir. Logo após *La chute*, Epstein deslocou-se para a Bretanha, onde realizaria, a partir de *Finis Terrae* (1929), uma série de filmes muito distintos dos da década anterior, marcados pela mudança dos estúdios para os exteriores, pela transição do recurso a actores profissionais para o uso das populações locais, e, porventura mais importante na constelação de problemas que tenho identificado, pelo abandono do formalismo e a adopção de uma nova abordagem ao trabalho da imagem,

2 Cf. o subcapítulo de Richard Abel “Mainstream narrative cinema versus pure cinema” (1988: 329-332).

3 Ainda hoje este cinema praticado não só por Epstein, mas também por Marcel L’Herbier, Abel Gance ou Germaine Dulac, é nomeado como “impressionismo francês”, numa recuperação do impressionismo pictórico do fim do século XIX que será porventura ingénua (Richard Abel critica esta designação, tal como a de primeira vanguarda francesa, e propõe “vanguarda narrativa” [ABEL, 1984: 279-281]), mas que ainda assim se revela interessante, caso excluamos a pretensão científica que caracteriza o movimento na pintura e contemplemos principalmente a curiosidade partilhada pela complexidade do fenómeno da percepção. Se no impressionismo pictórico se buscava explorar pseudo-cientificamente esse problema comum, no impressionismo cinematográfico procurou-se uma via lírica.

4 Também Henri Agel, por exemplo, é inclemente com *La chute*, ressaltando o que considera um “lirismo *démodé*” herdado do simbolismo, a “*présence vraiment indécente de la rhétorique*”, e a “*montage qui reprend et étire à la limite de l’intolérable*” (AGEL, 1958: 115-116).

apoiado mais directamente na materialidade em bruto do mundo natural. Se se abordar criticamente os filmes da Bretanha como se eles consistissem em antepassados do neo-realismo italiano, isto é, como se respondessem a um realismo social de disposição lírica, os elos com o decadentismo e a alienação manifestos em *La chute* resistem à interpretação. Porém, se abor-darmos o realismo de Epstein nos filmes da Bretanha como uma espécie de realismo ontológico, e não social, intui-se a subsistência de um fundo teórico nos filmes bretões que já vinha de trás, na passagem de um *irrealismo* ontológico, se quisermos, para um *realismo* ontológico. Comum a toda a filmografia de Epstein, desde o seu primeiro filme – *Pasteur* (1922), uma biografia do químico francês –, é esta escavação teórica, uma inquirição constante sobre o mundo físico e sobre o cinema como meio que oferece uma imagem do mundo que é virtual, mas que não existe necessariamente numa situação de débito, uma vez que, pelo contrário, possui a potência de revelar o mundo de maneiras que de outro modo seriam inacessíveis ao ser humano⁵. Contrariamente ao que defendeu Pierre Leprohon na primeira monografia dedicada ao cineasta (“[S]i elle tient une place importante, cette œuvre n’a pourtant pas un caractère synthétique susceptible de donner de l’auteur et de son art une idée générale exacte [LEPROHON, 1964: 83]), *La chute de la maison Usher* deve ser considerado um objecto fulcral no contexto da filmografia de Epstein porque representa o ponto culminante de uma conceptualização mais simbólica do cinema, típica da primeira vanguarda, mas anuncia já a dimensão mais puramente icónica (dir-se-ia *poética*)⁶ que viria a caracterizar os filmes da Bretanha. Interessar-me-á averiguar de que modo o trabalho sobre “os motivos” de Poe pode ter permitido a Epstein consubstanciar, através da prática, a sua teoria de cinema.

2 Representação e morte

Em “The Oval Portrait” conta-se a “história dentro da história” do retrato de uma mulher pintado pelo seu cônjuge. À medida que ele progride na criação, a retratada vai progressivamente definhando sem que o pintor

5 Sobre o cinema de Epstein enquanto exemplo de um pensamento – extensivo, com configurações particulares, a Dziga Vertov, Siegfried Kracauer e Béla Balázs – que encontra no cinema o potencial de *revelar* o real, leia-se *Doubting Vision: The Revelationist Tradition*, de Malcolm Turvey (Oxford: Oxford University Press, 2008).

6 Num artigo sobre uma poesia especificamente cinematográfica, Susana Nascimento Duarte recorre precisamente a um filme bretão de Epstein como estudo de caso, recuperando o artigo de Philippe Dubois sobre *Le Tempestaire* (1947) (cf. DUARTE, 2015: 110-112).

se aperceba disso. No final da narrativa, o término do retrato coincide com o momento da morte dela:

The painter [...] turned his eyes from the canvas rarely, even to regard the countenance of his wife. And he *would* not see that the tints which he spread upon the canvas were drawn from the cheeks of her who sate beside him. And when many weeks had passed, and but little remained to do, save one brush upon the mouth and one tint upon the eye, the spirit of the lady again flickered up as the flame within the socket of the lamp. And then the brush was given, and then the tint was placed; and, for one moment, the painter stood entranced before the work he had wrought; but in the net, while he yet gazed, he grew tremulous and very pallid, and aghast, and crying with a loud voice “This is indeed *Life* itself!” turned suddenly to regard his beloved – *she was dead*. (POE, 1984: 483-4, ênfase do autor)

O relato oximorônico de Poe põe em consideração as relações entre a arte e a natureza, e entre a representação e o modelo. Na situação descrita, ser exímio no ofício de pintar uma mulher significa produzir um objecto com um estatuto tal que ele acaba por poder substituir a própria mulher. Neste cenário, o retrato pode ter o que num dado passo se caracteriza como uma “absolute life-likeness of expression” (POE, 1984: 482), e torna-se possível, citando outro momento, “[to mistake] the [portrait’s] head for that of a living person” (POE, 1984: 482). Em suma, Poe insere a sua obra numa conjuntura em que uma “quase vida” adquire um estatuto muito próximo do da vida propriamente dita, instaurando-se a possibilidade de um regime de permutação entre ambas.

Num artigo recente, Michiel Verheij caracteriza o conto de Poe como “an exact reversal of the famous story of Pygmalion” (VERHEIJ, 2014: 183). É bem conhecido que o mito de Pigmalião perdurou como uma reflexão paradigmática sobre as relações entre a arte e a natureza⁷. Como nota Verheij, ambos os textos funcionam como alegorias do poder extraordinário da criação artística, caracterizando essa dimensão nos termos de “the ability of the true artist to equal life – even to create life – by means of his art” (VERHEIJ, 2014: 186). Afinando a aproximação entre os textos,

7 Cf. Stoichita 2011 para uma história da persistência do mito até à contemporaneidade. O capítulo sobre *Vertigo* (1958), de Alfred Hitchcock, interessa aqui particularmente devido à figuração do retrato no museu, que conduz o autor a uma teorização da imagem cinematográfica perspectivada pela narrativa de Pigmalião.

no entanto, deve explicitar-se que os meios através dos quais eles resolvem as dinâmicas entre arte e natureza são distintos entre si. Em Ovídio, a arte é dotada de vida por via da acção de uma instância superior à do criador, a de uma deusa, numa hierarquização de diferentes instâncias demiúrgicas: Pigmalião pode criar uma escultura com uma “absolute life-likeness of expression”, como no conto de Poe, mas não pode, pelo seu poder criador, dar-lhe vida, pois este é um dom exclusivo da divindade. Em termos estritos, então, o poder do escultor pode ser circunscrito à simples criação de um objecto cujo estatuto de obra de arte é alterado apenas por acção de outrem. Pigmalião é somente o que cria, o que se apaixona pelo que cria, o que deseja que o que criou adquira vida, e o que pede à deusa que dote de vida a sua criatura. O elemento perturbador – aquilo, em suma, que faz com que o mito de Pigmalião tenha adquirido uma posição fulcral no pensamento sobre a representação em arte – está fora do poder criador do artista, pertencendo aos deuses.

Em Poe, pelo contrário, verifica-se que o poder transformador da arte sobre o real é efectivo, numa sugestão tipicamente romântica do criador enquanto demiurgo. Em *Art & Illusion*, Ernst Gombrich escreve o seguinte a propósito de pinturas que, devido a uma inquietante semelhança com a realidade física, *parecem* reais:

But do we not all feel that certain portraits look at us? We are familiar with the guide in a castle or country house who shows the awe-struck visitors that one of the pictures on the wall will follow them with its eyes. Whether they want to or not, they endow it with a life of its own. (GOMBRICH, 2002: 96)

A meditação sobre a arte em “The Oval Portrait” parece, num primeiro nível, situar-se no âmbito desta concepção da arte figurativa enquanto ilusão de realidade. Na primeira parte do conto, o olhar do protagonista detém-se no retrato cuja génese a história dentro da história desvela, e a estranha coincidência entre a impressão de realidade e o conhecimento de estar perante uma mera representação parece levá-lo a fechar os olhos, *matando* essa imagem hiper-real⁸. Neste nível, como no exemplo de Gombrich, a desestabilização das noções de real e irreal prende-se menos com o objecto propriamente dito do que com o olhar sobre ele: são os visitantes

8 “I glanced at the painting hurriedly, and then closed my eyes. Why I did this was not at first apparent even to my own perception. But while my lids remained thus shut, I ran over in mind my reason for so shutting them” (POE 1984: 482).

do castelo ou da casa de campo que dotam o objecto de vida, ao contrário, por exemplo, do que sucede em *The Castle of Otranto*, em que o avô de Manfred se liberta *de facto* do retrato em que está preso⁹. Este deslocamento colocaria a tônica do problema, em Poe, na apreensão da imagem, mais do que na sua produção. Há, aliás, registos de uma primeira versão do conto, com o sugestivo título “Life in Death”, em que o protagonista é descrito como um utilizador abusivo de substâncias psicotrópicas, sugerindo assim uma leitura que explicaria essa impressão de realidade do retrato por meio da percepção alucinatória da personagem¹⁰. Todavia, não é isto que sucede na versão final, em que, embora possa adoptar-se uma determinada posição interpretativa que facilmente questiona a veracidade da narrativa encaixada, a história da *morte por representação* é apresentada como um documento escrito fidedigno, numa variação evidente do motivo romântico do manuscrito encontrado. Quero com isto dizer que, mais do que procurar resolver a ambiguidade através de uma leitura céptica e minuciosa, me interessa assumir uma posição que mantenha a narrativa em aberto, porque se a primeira conduz a uma análise hermenêutica, a segunda permite a abordagem ontológica que proponho.

Em suma, portanto, em “The Oval Portrait” o retrato não adquire vida de modo literal, como acontece com a Galateia de Pigmalião, mas apenas o que atrás caracterizei como uma “quase vida”, algo da ordem da “vida” a que Gombrich se reporta no âmbito de uma estética do vago e do sugestivo. Na narrativa de Ovídio, o elemento desestabilizador aparece apenas depois de o acto de criação estar concluído; a ênfase é colocada na possibilidade de uma obra de arte poder adquirir o estatuto de realidade. Em Poe, no entanto, o elemento desestabilizador reside no próprio processo de criação, e o procedimento artístico é menos ligado à produção de vida do que à realização da morte: pintar equivale a matar. Poe propõe uma concepção de arte em que original e imagem – ou referente e signo, para recuperar terminologia semiótica – não podem coexistir, fazendo assim ruir o sistema de representação no seu entendimento mais comum, e

9 E, no entanto, as primeiras palavras de Manfred após testemunhar a emancipação do retratado do quadro são: “Do I dream?” (WALPOLE, 2009: 25), numa explicitação da tensão comum a todas estas narrativas entre a questionação ontológica (a desestabilização da matéria, a realidade da arte) e uma questionação epistemológica (a percepção humana). Talvez Poe pudesse responder a Manfred, num dos seus poemas, identificando um “dream within a dream” (POE, 1984: 97) que aponta justamente para a porosidade entre níveis de realidade e para a incapacidade última do humano de apreender e caracterizar a realidade como *real*.

10 Cf. a introdução de G.R. Thompson ao conto na Norton Critical Edition dos escritos de E.A. Poe (POE, 2004: 295-296), bem como a nota 3 da página 297.

anunciando uma ordem perturbadora em que o mundo desmorona em ruínas à medida que é representado, abrindo a porta para um horizonte em que a realidade sucumbe em desvantagem para com a representação, ela mesma condenada – com a erosão progressiva do real – a representar-se a si mesma perpetuamente.

Talvez se perceba sem dificuldade que esta incompatibilidade entre realidade e imagem, considerada por Poe, é transferível com sucesso para o cinema, devido à qualidade icônica e indicial da imagem fotográfica na qual esta arte se firma, e que levou Barthes a invocar a imagem do Santo Sudário como seu símbolo (BARTHES, 1980: 129). Se as palavras mais facilmente criam algo novo, porque em última instância são do domínio do simbólico, o cinema está aparentemente, ao menos num primeiro nível, condenado à reprodução mimética do real.

3 A imagem e o ser

Comecei por centrar-me em “The Oval Portrait” porque, de entre os diversos motivos tomados de Poe por Epstein em *La chute*, interessa-me especialmente aquele que Wall-Romana identificou, porventura abusivamente, como “[t]he theme of the flat image coming to life” (WALL-ROMANA, 2013: 42). A questionação das relações entre arte, vida e morte patentes no conto de Poe sofre uma agudização no filme com base na própria transposição para o meio de representação do cinema: a ideia de “processo” a que antes aludi, que está no cerne da narrativa de Poe, é sublinhada pela dimensão *fluxional* das imagens moventes do cinema. Numa arte feita de movimento, a fixidez da pintura surge como um elemento problemático porque – mais do que em literatura, na qual a pintura, não podendo senão ser descrita, é transmutada em palavras¹¹ – em cinema, a figuração de imagens estáticas, como uma pintura ou uma fotografia, evidencia a sua qualidade de duplo representativo *no* duplo representativo que já são, por si, as imagens cinematográficas.

Quando num filme se exhibe uma pintura ou uma fotografia na qual está representado um ser cujo corpo aparece em movimento no mesmo filme, o carácter de substituição – a qualidade de *estar em vez de* – dessa imagem em relação ao corpo real é necessariamente acentuado. É com esta tensão

11 E tanto a “The Fall of the House of Usher” como a “The Oval Portrait” não são estranhos os processos da hipotipose e da écfrase. Veja-se a descrição da casa de Usher (POE, 1984: 319-320) e, em especial, a descrição do retrato (POE, 1984: 482).

entre representação e representado que se constroem vários filmes nos quais uma figura deste tipo ocupa um lugar central. Nessas narrativas está em jogo, invariavelmente, uma dialéctica entre o corpo real de um actor ou uma actriz e a sua representação bidimensional ou tridimensional (no caso de uma estátua, como acontece, entre outros, em *The Barefoot Contessa* [1954], de Joseph L. Mankiewicz). Num caso paradigmático, *Portrait of Jennie* (1948), de William Dieterle, pode ver-se o corpo de Jennifer Jones, que interpreta o papel de uma mulher retratada por um pintor, mas vê-se também a pintura que vai sendo trabalhada ao longo do filme e que com ela rivaliza. Assim, em narrativas cinematográficas elaboradas em torno de efígies, há uma distinção clara entre os corpos dos actores, moventes no espaço diegético, e as pinturas, as fotografias ou as estátuas naturalmente estáticas que os retratam.

O filme de Epstein, neste particular, propõe uma variação importante. Quando a câmara revela finalmente o retrato da esposa de Usher, Madeline, o que mostra não é, como em *Portrait of Jennie*, uma pintura – isto é, um objecto físico que alguém pintou *de facto* no mundo real – mas uma moldura a enquadrar o corpo de Marguerite Gance, a actriz que interpreta Madeline. Se numa conjuntura comum se diz que o retrato *substitui* o corpo do retratado, em *La chute* inverte-se este cenário ao propor-se essa situação inusitada e subversiva em que um corpo substitui um retrato. Não é necessário um olhar atento para se perceber que Gance, a desempenhar o insólito papel de retrato, se move ligeiramente e pisca os olhos. Pode assim dizer-se que Madeline está, com efeito, *viva no retrato*, o que deve ser entendido, no contexto do cinema de Epstein, como símbolo e enfatização da condição necessariamente movente das imagens de cinema. Esta dimensão simbólica adquire relevância ao atentar-se no facto de que tanto Poe como Epstein conceptualizam, como veremos adiante, o universo como nervoso, movente, metamórfico, o que tem um sintoma evidente na hiperestesia dos seus protagonistas. Em *Du monde et du mouvement des images*, aliás, Jean Louis Schefer dedica uma secção inteira precisamente às questões do tempo e do movimento no filme de Epstein, pensando-o a partir do poema filosófico de Poe, *Eureka*, e dos escritos teóricos do cineasta (SCHEFER, 1997: 76 e seguintes). Como nota Fernando Guerreiro, estes dois universos – o de Poe e o de Epstein – têm uma correspondência “na dimensão cósmica (de um cristal irradiante) da imagem de cinema segundo Epstein” (GUERREIRO, 2015: 308).

Numa primeira análise, talvez se possa afirmar que, no pensamento filosófico de Epstein, a fixidez está para a morte, ou para uma não-vida¹². Se antes sugeri que, em Poe, pintar (inscrever) equivale a matar (fixar), em Epstein pintar (filmar) equivale a dar *uma outra vida*: é para isto que aponta o conceito de “photogénie” desenvolvido primeiro por Louis Delluc e depois por Epstein, segundo o qual o cinema deveria transfigurar o real com vista ao que João Mário Grilo designou como um “estado de concordância entre a matéria e a sua imagem” (GRILO, 2010: 51)¹³. O cinema concretiza assim – tal como a literatura em Poe – a aparente impossibilidade de o domínio da representação ombrear com o domínio da vida, integrando *em si* o real e não mantendo para com ele qualquer dívida ontológica.

Os primeiros minutos do filme, que documentam a viagem do amigo de Usher até à mansão, são reminiscentes da jornada de Hutter em *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* (1922). Tal como no filme de F.W. Murnau, o viajante pára numa taberna e pede direcções para o seu destino, e também aqui os locais se mostram relutantes em conduzi-lo até esse lugar temível. Nesta aproximação a *Nosferatu*, torna-se evidente a metáfora de que este Usher, enquanto transposição do pintor resgatado de “The Oval Portrait”, é uma figura vampírica cuja conduta resulta na destruição da vida do outro. No entanto, não obstante o pintor ocupar um lugar de relevância na economia do filme, as tensões entre arte, vida e morte herdadas do conto de Poe são aqui especialmente trabalhadas a partir da figura de Madeline, e em particular através do trânsito de formas que ela assume ao longo da narrativa: corpo, retrato vivo, fantasma. Na primeira metade do filme – e há realmente uma simetria entre duas partes, com a morte de Madeline a ocupar um lugar medial – assiste-se ao confronto silenciado entre as figuras da mulher real e da mulher no retrato. Esta corresponde, diria, simplificando, à “fase «The Oval Portrait»” do filme de Epstein.

Depois da sequência inicial, em que se assiste à viagem do visitante, está-se na casa de Usher. O primeiro plano desta nova sequência mostra as mãos do pintor, o segundo dá a ver a paleta, o terceiro mostra de novo as mãos, e o quarto revela por fim a face de Usher a encarar o retrato, e segue-se a estes um plano subjectivo, oblíquo, que simula um olhar sobre a pintura. Pouco depois vê-se finalmente Madeline, que é então olhada por

12 Stoichita identifica esta dinâmica em *Vertigo*, a propósito do retrato no museu: “aquela «imagem dentro da imagem» («o quadro dentro do filme») implica uma complexa *mise en abyme*, pois encaixa uma *imagem fixa* numa *imagem móvel*. No filme de Hitchcock, o encaixe é revestido de conotações simbólicas: à imagem móvel corresponde a acção, o movimento, a vida; à imagem fixa, a morte” (STOICHITA, 2011: 204).

13 Cf., essencialmente, DELLUC, 1985 e EPSTEIN, 1975.

Usher. Ao ser primeiro exibida ao espectador – mesmo que oblíqua e indistintamente – através da sua representação, e só depois pelo seu corpo, o problemático estatuto ontológico de Madeline é desde logo sugerido. Não só vemos primeiro a pintura, como vemos Usher a olhar antes de tudo para ela, e só depois para a mulher, ao que subjaz uma rivalidade entre as duas *esposas* – a mulher e a arte – de que Epstein não se ocupa, mas que possui uma posição importante no conto de Poe.

Usher pinta Madeline nesta sequência. Ele dá uma pincelada na tela, na zona do rosto, e Madeline reage, levando a mão ao seu próprio rosto. O trânsito entre a matéria – factor importante na filosofia tanto de Epstein como de Poe¹⁴ – é então tornado evidente, numa sugestão de que a pintura e o corpo de Madeline partilham já o ser. Percebe-se, assim, que desde o início a esposa não é só uma mulher, nem o retrato é apenas um retrato, mas ambos se misturam já numa unidade cindida, uma impossibilidade ôntica.

Quando Usher aplica as últimas pinceladas antes do término do retrato, começa a verificar-se o que Guerreiro identificou como “o *splitar* do real, [do] modelo, que resiste a passar por completo para a imagem (como pintura) e se divide (irradia) num feixe de espectros” (GUERREIRO, 2015: 316, ênfase do autor). Nesta sequência, a sobreimpressão de imagens simbolicamente *refigura* a problemática condição ôntica de Madeline através da especificidade técnica do cinema. Pouco depois deste plano, Usher termina a pintura e diz “En vérité, c’est la vie même!” (em Poe: “This is indeed *Life* itself!”)¹⁵. Neste passo, a afirmação é literalizada. Madeline morre e o seu corpo passa a ser uma ausência ocupada pelo retrato vivo que subsiste, no caixão em que a transportam para a cripta e, finalmente, nos sinais veiculados através da figuração premente de elementos de desmaterialização, como o vento, a água e o nevoeiro, culminando numa tempestade durante a qual ela regressa efectivamente de entre os mortos para se reunir com Usher.

4 A realidade das imagens

Até à morte de Madeline, no que atrás apelidei de “fase «The Oval Portrait»” do filme, Epstein parece estar a reflectir sobre representação e realidade, na linha do que fizera imediatamente antes, em *Six et demi*

14 A imagem da transmigração da matéria marca, aliás, presença no conto, quando se afirma que “the tints which he spread upon the canvas were drawn from the cheeks of her” (POE, 1984: 483).

15 Em duas ocasiões se dissera anteriormente, ante o retrato, “C’est là qu’elle est vivante!”

onze (1927), com a tematização da fotografia enquanto objecto paradoxalmente matérico e detentor de um poder fantasmático que perturba a ordem do real. Este pensamento pode associar-se, como tenho vindo a argumentar, a uma linha de reflexão levada a cabo por Poe sobre representação, verificável em vários textos da sua autoria, mas da qual “The Oval Portrait” parece ser o caso paradigmático. Contudo, a segunda parte do filme envereda por uma questionação que, não obstante alinhar-se com estes problemas, abre definitivamente o caminho para o que viria a ser o ciclo bretão iniciado em *Finis Terrae*.

Depois da morte, o corpo é sepultado e como que desaparece do mundo diegético e do filme, e Madeline passa a existir unicamente *viva no retrato*. Na esteira do que sucede em “The Oval Portrait”, dir-se-ia que tem aqui lugar uma vitória da representação sobre o real, mas essa explicação não faz jus à dinâmica complexa que o filme estabelece entre real e representação, da qual participa, a partir do momento da morte da esposa, a figura do fantasma. Na segunda parte, abandonando “The Oval Portrait”, o filme recupera o motivo narrativo do *revenant* que Poe concebe em “The Fall of the House of Usher”. Um dos vários nós interpretativos desse texto (e a abundância e a diversidade de textos críticos sobre o conto testemunha o seu potencial aparentemente inesgotável) diz respeito à *matéria* de que é feita Madeline após o seu regresso no final: ela pode ser a mulher – corpo vivo – que, cataléptica, nunca chegou a morrer, ou pode ser um de dois tipos de fantasmas: o morto-vivo (*zombie*) ou a imagem (*eidolon*, ou ainda, segundo Lucrécio citado por Auerbach, “dream image”, “figment of fancy” [AUERBACH, 1984: 17]) produzida pela imaginação sensível e perturbada do narrador. Afastando-nos das implicações hermenêuticas, percebemos que a impossibilidade de escolher uma única interpretação para o final de “Usher” dá também conta da inviabilidade de uma definição ontológica precisa de Madeline, ou seja, a impossibilidade ôntica a que atrás aludi. Com efeito, talvez todo o conto se encontre no domínio da flutuação ontológica, desde o momento inicial em que o narrador vislumbra nas águas do lago a imagem da casa – possível figura metafórica do texto –, uma imagem não fixa mas movente (como as imagens de cinema) e *rematerializada* na superfície oscilante da água. Esta imagem líquida é análoga da imagem onírica, dos sonhos, percebida mas intangível, e no entanto *real* porque a experiência dela e os seus efeitos são efectivos – lembremos Goya e os seus sonhos que produzem monstros. Interessa-me a sugestão, patente nesta primeira fase do conto de Poe, de que toda a narrativa que se segue tem lugar não na casa real, mas *na casa do lago*, que é o seu duplo

artístico, a casa escrita, sonhada, por outras palavras, a sugestão de que toda a acção se passa no domínio do onírico. Lendo o texto segundo estas coordenadas – muito próximas das que regem a leitura de uma miríade de narrativas oitocentistas, de Théophile Gautier (“La Morte amoureuse”) a Lewis Carroll (*Alice’s Adventures in Wonderland*) –, podemos dizer estar perante uma “literary phantasmagoria”, como bem notou Mark Byron (2012: 81), ou, noutros termos, aquilo que Fernando Guerreiro identificou como o “dispositivo cinepoético” (GUERREIRO, 2015) concebido por Poe várias décadas antes dos primeiros filmes dos irmãos Lumière.

Lido a partir da imagem instável no lago, o conto situar-se-ia, assim, no campo do *cinema*, não só devido ao movimento da imagem como, essencialmente, à natureza radicalmente instável dessa imagem, que preocupou Epstein muito antes de Bazin ou Barthes. Foi Barthes, aliás, quem definiu a imagem fotográfica como o “regresso de um morto” (BARTHES, 1980: 23) que o filme de Epstein tematiza na segunda parte. Interessa notar, contudo, que o modo como Epstein trabalha esse regresso não opera no domínio da mistificação (usando sobreimpressões para visibilizar o fantasma, por exemplo), mas no domínio da concretude material dos elementos da natureza. Usher sente Madeline manifestar-se no vento que invade a casa, no nevoeiro que a envolve, na chuva que a fustiga, e desse modo Epstein explora os elementos primordiais do mundo físico enquanto forças significantes no seio do filme e enquanto *fantasmas*.

Não poderia sugerir que esta é a primeira vez em que o cineasta filma extensivamente o mundo natural, mas se em *Cœur fidèle* (1923) as imagens do mar cumpriam a função de ilustrar a psicologia das personagens, o que se passa em *La chute* é bem distinto: Madeline não é sobreimpressa na natureza, ela é a natureza, e pode sê-lo porque a filosofia monista de Epstein (e também de Poe – leia-se *Eureka: a prose poem* [POE, 1984]) acentua, em última instância, a unidade do universo. O trabalho sobre uma instabilidade cósmica levado a cabo pelos dois artistas – que me parece estar sintetizado no trabalho sobre as duas figuras de Madeline – dá justamente conta de uma posição singular do fazer artístico perante o mundo: um paradigma de criação em que a arte não aspira à representação da realidade (isso significaria dissociação e contiguidade), mas à sua integração nela. No âmbito desta aspiração poética, Epstein, que vinha do reino de códigos que é a literatura, tinha de *criar realidade* num novo meio que se fazia arte enquanto “duplo mimético”, indicial e icónico, do mundo físico. O abandono total da estética do falso que caracterizara a maioria dos seus filmes até *La chute de la maison Usher* (e que de certa forma ainda caracteriza este)

parece ter que ver com uma tomada de consciência de que não é necessário recorrer à sobreimpressão para produzir o fantasma, porque ele – na sua natureza incerta, entre a inteligibilidade (porque perceptível) e a ininteligibilidade (porque não fixável) – está já na natureza. Epstein escreveu que “[t]out est mouvement, déséquilibre, crise” (EPSTEIN, 1921: 93), ou seja, o mundo físico é naturalmente instável, misterioso, fantasmático, e como consequência o cinema pode simplesmente limitar-se a fornecer a sua imagem mais pura (o vento, a chuva, o céu, o mar), pois estará assim a aproximar-se do enigma mais alto, cumprindo mais eficazmente a sua função de *révéler* o real¹⁶.

Ao escrever sobre o conceito de *figural* a propósito da representação da tempestade em *Le Tempestaire*, Philippe Dubois (1998) aproxima-se precisamente da posição do cineasta perante o universo que acabo de caracterizar. O *figural* lyotardiano, como aquilo que escapa aos sistemas (linguísticos em particular, mas de representação no geral), está próximo desta busca do “para lá” do visível *no* visível. Referi antes que *La chute de la maison Usher* foi negligenciado com base em ser comumente perspectivado face à estética do realismo *cristalino* que estava por vir no período bretão. No entanto, e perdoe-se a imagem metafórica, mas acredito que ela fará agora sentido, parece que Epstein teve de mergulhar efectivamente no lago em *La chute* para compreender que esse mergulho não lhe era indispensável para inquirir sobre o real, porque toda a imagem de cinema é, como o reflexo no lago de Poe ou como os espelhos de Carroll ou Cocteau, móvel e instável. É talvez por isso que, depois de ser retrato, de ser vento e ar, Madeline pode regressar, no final do filme, inteira. O retrato é destruído, e a casa-texto-filme – que então é evidentemente uma maquete, no que pode sinalizar uma despedida definitiva do artifício – tem de ruir para poder dar lugar a algo novo. O filme marcado por uma “retórica paroxística” (AGEL) termina num despojamento que, contrariamente a todas as impressões, anuncia efectivamente o novo período iniciado com *Finis Terrae*.

16 “[L]e cinématographe permet, comme aucun autre moyen de penser, des victoires sur cette réalité secrète où toutes les apparences ont leurs racines non encore vues” (EPSTEIN, 1975: 11). James Schneider também escreveu recentemente, a propósito deste aspecto: “Quand il se penche sur ses expérimentations empiriques et matérialistes en Bretagne, dans une sorte de guide théorique de *Finis Terrae*, il fait part de sa révélation qui établit que dans un monde où l’homme et la vie naturelle interagissent, le fantastique doit être dévoilé plutôt qu’inventé” (SCHNEIDER, 2016: 291).

REFERÊNCIAS

- ABEL, Richard. *French Film Theory and Criticism: A History/Anthology, 1907-1939, Volume 1: 1907-1929*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1988.
- AGEL, Henri. *Miroirs de l'Insolite dans le Cinéma Français*. S.l.: Éditions du Cerf, 1958.
- AUERBACH, Erich. "Figura". In: _____. *Scenes from the Drama of European Literature* (trad. Ralph Manheim). Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984. p. 11-76.
- BARTHES, Roland. *La chambre claire: note sur la photographie*. Paris: Cahiers du cinema / Gallimard / Seuil, 1980.
- BYRON, Mark. The House of Usher as Phantasmagoria. *Sydney Studies in English*, n. 38, p. 81-109, 2012.
- DESNOS, Robert. Avant-Garde Cinema [1929]. In: ABEL, Richard. *French Film Theory and Criticism: A History/Anthology, 1907-1939, Volume 1: 1907-1929*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1988. p. 429-431.
- DELLUC, Louis. Photogenie [1920]. In: _____. *Écrits cinématographiques I: Le Cinéma et les Cinéastes* (édition établie et présentée par Pierre Lherminier). Paris: Cinémathèque Française, 1985. p. 29-77.
- DUARTE, Susana Nascimento. O poético como manifestação do figural cinematográfico. In: ROWLAND, Clara; BÉRTOLO, José (org.). *A Escrita do Cinema: ensaios*. Lisboa: Documenta, 2015. p. 101-113.
- EPSTEIN, Jean. "Photogénie de l'impondérable", *Causes et fins*. In: _____. *Écrits sur le cinéma 1921-1953, tome 2: 1946-1953*. Paris: Seghers, 1975. p. 11-15.
- EPSTEIN, Jean. *Bonjour Cinéma*. Paris: Éditions de la Sirène, 1921.
- GOMBRICH, Ernst H. *Art & Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*. London: Phaidon, 2002.
- GRILO, João Mário. *As Lições do Cinema: Manual de Filmologia*. Lisboa: Edições Colibri/FCSH-UNL, 2010.
- GUERREIRO, Fernando. *The Fall of the House of Usher – o dispositivo cinepoético Poe/Epstein*. In: _____. *Cinema El Dorado: cinema e modernidade*. Lisboa: Colibri, 2015. p. 285-325.
- LEPROHON, Pierre. *Jean Epstein* (col. Cinéma d'Aujourd'hui). Paris: Seghers, 1964.
- POE, Edgar Allan. *The Selected Writings of Edgar Allan Poe* (Norton Critical Edition, editado por G.R. Thompson). New York & London: W.W. Norton & Company, 2004.

- POE, Edgar Allan. A Dream within a Dream; The Fall of the House of Usher; The Oval Portrait; Eureka: A Prose Poem. In: _____. *Poetry and Tales* (editado por Patrick F. Quinn). New York City: The Library of America, 1984. p. 97; 317-336; 481-484, 1257-1359.
- SCHEFER, Jean Louis. *Du monde et du mouvement des images*. Paris: Éditions de l'Étoile/Cahiers du cinema, 1997.
- SCHNEIDER, James. Le cinéma vu de la mer: Epstein et l'océanique. IN: HAMERY, Roxane; THOUVENEL, Éric (dir.). *Jean Epstein: Actualité et postérités*. Rennes: Presses universitaires de Rennes. p. 289-301.
- STOICHITA, Victor. *O Efeito Pigmalião: Para uma Antropologia Histórica dos Simulacros* (trad. R.C. Botelho e R.P. Cabral). Lisboa: KKYM, 2011.
- VERHEIJ, Michiel J.O. Death by Representation: Mimesis Between Murder and Immortality in Edgar Allan Poe's "The Oval Portrait". *Journal of the LUCAS Graduate Conference*, Leiden, n. 2 (Death: Ritual, Representation and Remembrance), p. 82-95, 2014.
- WALL-ROMANA, Christophe. *Jean Epstein: Corporeal Cinema and Film Philosophy*. Manchester & New York: Manchester University Press, 2013.
- WALPOLE, Horace. *The Castle of Otranto: A Gothic Novel*. S.l.: The Floating Press, 2009.

Recebido em: 29/05/2016. Aceito em: 25/08/2016.